Resumo / abstract

Lugares da história, lugares da memória no mapa literário de Ana Miranda

O artigo analisa a obra de Ana Miranda, focalizando as interseções entre as experiências que suscitam Brasília e os romances históricos produzidos pela autora. Partindo da marca arquitetônica da cidade, a assimilação própria e tardia do modernismo e, avaliando as questões políticas que determinaram a sua fundação, integração e de conhecimento do país, procura-se demonstrar um paralelo entre essas especificidades próprias da cidade e a obra de Ana Miranda, paradigmas da contradição que tem caracterizado a cultura brasileira.

Palavras-chave: Ana Miranda; Brasília; Modernismo; romances históricos; cultura brasileira.

Places of history, places of memory in Ana Miranda's literary map

This paper analyses Ana Miranda's work, focusing on the intersections between the experiences that created Brasilia and the author's historical novels. Starting with the architectural mark of the city, its peculiar and late assimilation of Modernism and evaluating the political issues that inspired its foundation - integration and knowledge of the country we try to establish an analogy between these peculiarities of Brasilia and Ana Miranda's work, both being patterns of the contradiction that characterizes Brazilian culture.

Keywords: Ana Miranda, Brasília; Modernism; historical novels; Brazilian culture.

Lugares da história, lugares da memória no mapa literário de Ana Miranda

Anne Macedo
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador-BA
anne.macedo@yahoo.com.br

A constituição do Brasil como nação tem sido, desde sempre, calcada pelo deslocamento, releituras e adaptações de uma cultura de predominante matriz europeia, transplantada para os trópicos. É pensando-se nesse emaranhado de línguas, histórias e tempos que se pode entender Brasília, marco arquitetônico, símbolo de pujança e impulso modernizador, realização urbana de um desejo de superar a nossa condição periférica na ordem mundial. Assim, 52 anos depois da sua fundação, a cidade ainda se apresenta como um instigante ponto de partida para uma reflexão acerca das nossas instituições políticas, funcionando como fator que põe em evidência a história e a cultura do país.

Se se pensa Brasília em suas formas e realizações arquitetônicas, não se pode deixar de situá-la como marco ou monumento do Brasil urbanizado e grandioso, proposta de desafio às soluções modernistas, pois as suas formas não se enquadram no funcionalismo orgânico e mecanicista, moral ou técnico em vigor nas concepções de Le Corbusier, F. L. Wright, Mies van der Rohe (BRANDÃO, 2005, p. 201-215). A concepção da cidade propunha o novo, relendo ou reelaborando a tradição modernista, a partir da junção dos elementos centrais dessa tradição e daqueles que lhe eram periféricos, conformando criações ou recriações típicas de processos tardios de assimilação da modernidade. Esses objetos, assim concebidos, trazem em seu bojo a problemática do paradoxo entre o desejo de acompanhar os ritmos modernos e as dificuldades estruturais próprias que refletem as contradições inerentes ao capitalismo.

Brasília, assim entendida, é marco da modernidade incrustada no sertão arcaico, contradição que expõe e sensibiliza a nossa própria condição pós-moderna e nos convida a revisitar a história e a mapear a nossa memória cultural. Nesse sentido, a escrita de Ana Miranda, a sua incursão ao passado parece responder a esse anseio de conhecimento, de refazimento do percurso, movimento que, em certa medida, encontraria alguma correspondência em sua dimensão pessoal e familiar, conectando-se com a sua experiência de migrante, testemunha da construção dessa esfinge urbana que aguça a necessidade de adentrar o Brasil.

Nascida em Fortaleza em 1951, Ana Miranda mudou-se para o Rio de Janeiro em 1957, onde a família se instalou temporariamente, enquanto seu pai, que era engenheiro, trabalhava na fundação e construção da nova capital. Em 1959 a família foi definitivamente para Brasília, àquela época, e ainda hoje, eixo de integração de um país vasto e diverso. Não é difícil imaginar as experiências dessa infância e adolescência vividas em um Brasil que é centro de tantos brasis, nesse lugar que concretizava o sonho e a esperança no futuro, sentimentos sintetizados nas palavras de Juscelino Kubitscheck de Oliveira quando, no dia 2 de outubro de 1956, assinou o primeiro ato no local onde seria construída a cidade: "Deste Planalto Central, desta solidão em que breve se transformará em cérebro das mais altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino" (CONAE, 2010). As andanças da romancista continuariam em 1969, quando foi estudar artes no Rio de Janeiro e, na maturidade, com sua transferência para São Paulo. Atualmente Ana Miranda mora em Fortaleza, fechando, assim, um círculo pessoal e geográfico.

Se Brasília surge na geografia e na cultura brasileira como impulso de deslocamento, desterritorialização do eixo de poder, aventura de desbravamento, descoberta, percurso político e econômico, assim também a obra de Ana Miranda avança no passado, perscruta os intervalos, os lugares da história para redescobrir o Brasil e ressignificar o passado ou as experiências individuais, as histórias miúdas que unem o particular e o universal numa mesma dimensão narrativa. É essa sensibilidade que a faz alçar voos sobre a história e a cultura do país sem, contudo, abandonar o ponto de partida, de onde revive as memórias da cidade reconfiguradas nas crônicas que publica no *Correio Braziliense*, ou na experiência literária que revive Brasília com os olhos da infância, em *Flor do cerrado*.

Assim, se formos demarcar o percurso literário de Ana Miranda, podemos eleger, como primeiro itinerário, a viagem Brasília-Salvador (embora a romancista já não morasse no Planalto Central) que a fez despontar, em 1989, na cena literária brasileira, com o romance *Boca do inferno*, história que recriava a capital baiana do século XVII em toda a sua configuração barroca. Ora, o que haveria em comum entre a velha Bahia e a nova cidade seria essa força criadora que não se satisfaz com nada menos que

o grandioso, como bem atesta o exagero da arquitetura barroca, levado às últimas consequências nas igrejas. Esse gigantismo é marca também de Brasília, que segundo Alberto Moravia é "uma explosão barroca mascarada de funcionalismo" (MORAVIA, 1960). O escritor italiano, nesse seu relato, afirma que, para entender Brasília, é necessário se reportar ao Brasil colonial da Bahia e de outras cidades barrocas litorâneas. Essas observações nos levam, talvez, a entender a primeira parada de Ana Miranda, a Salvador dos anos 1600, como muito mais do que uma razoável escolha cronológica.

É sabido que quase toda a obra da romancista expressa o interesse pela temática histórica vinculada à ficção. Depois de *Boca do inferno*, a escritora publicou *O retrato do rei*, em 1991; *A última quimera*, 1995; *Desmundo*, 1996; *Amrik*, 1997; *Clarice*, 1999; *Dias e dias*, 2002 e, em 2009, *Yuxin*, todos privilegiando o diálogo com a história. Em *Boca do inferno*, *A última quimera*, *Clarice* e *Dias e dias*, Ana Miranda interage também com a literatura, trazendo para a ficção personagens emblemáticos da história literária brasileira: Gregório de Matos e Antônio Vieira; Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector. Nessas obras, evidencia-se o interesse da autora pela vida das personalidades literárias como texto, inserindo-a na sua trama, baralhando os seus dramas pessoais, e tecendo uma narrativa que mistura a obra de importantes escritores, biografias e críticas literárias, a fim de recriar os fragmentos da história.

A abordagem da qual nos utilizamos para analisar a obra de Ana Miranda que revisita o passado e os ícones da literatura brasileira parte da terminologia proposta por Linda Hutcheon, a qual propicia a leitura da obra da escritora através de uma poética do pós-modernismo, como metaficção historiográfica. Trata-se de uma perspectiva de leitura revisionista do passado, mas distanciada do tradicional romance histórico, entre outras coisas, pelo tratamento problematizado da história, em função de certa perda de confiança nas epistemologias empiristas e positivistas, e, ao mesmo tempo, pelo caráter de autorreflexibilidade, instaurado por uma narrativa que não dissocia literatura, história e ficção, pressupondo que esses três domínios são construções de linguagem e estão no nível do discurso (HUT-CHEON, 1991). Por outro lado, esboçando-se uma genealogia para o termo metaficção historiográfica, pode-se trabalhar, inicialmente, o termo metaficção, mais genérico, correspondendo a um tipo de narrativa que se funda na metalinguagem, possuindo um caráter autorreflexivo, desdobrando-se e voltando-se para si mesma. Dessa categorização mais abrangente se desdobrariam a metaficção historiográfica e a metabiografia[1].

[1] O termo "metaficção" foi cunhado por William H. Gass – *metafiction*, depois de *fabulation* e *surfiction* – a partir da formulação do conceito de metalinguagem de Saussure e Hjelmslev, para substituir a expressão antirromance, usada para textos literários que explicitavam sua condição ficcional: é um tipo de ficção fundada na elaboração de ficções, e é reflexo da tentativa de superar a tradição regionalista e realista na literatura americana (AVELAR, 2009). Essa literatura adota como estratégia

Assim, narrativizar a existência resulta da flexibilização dos limites entre o que tradicionalmente se considera como biografia e como ficção, tendo como premissa a fusão entre realidade e invenção, proposta da metaficção histórica. Essa denominação – a metabiografia – se ampara na divisão sugerida a partir do termo "metaficção biográfica", que descreve o personagem escritor na ficção biográfica, ou melhor, metabiográfica (IOVINELLI, 2004). Assim, o romance constitui-se como um hipertexto, numa rede intertextual na qual outros textos se mostram presentes, declarados e considerados fundamentais. É evidente a relação que no mesmo período – e nesse caso Iovinelli fala especificamente da obra metabiográfica na narrativa italiana dos últimos trinta anos – une a nova concepção do romance histórico e a afirmação do romance metabiográfico. Refletindo sobre esse processo, o crítico italiano considerou, como ponto de partida, a renovação da biografia como gênero literário desde os anos 1970 e o que ele chama de "a arte do retrato", que surge na cena literária italiana também a partir desse período, através de Pietro Citati, que escreveu biografias literárias de autores canônicos da literatura mundial, entre os quais Goethe, Tolstoi, Kafka, Manzoni, Mansfield, Proust. Essas obras não aderem aos ditames da biografia tradicional, mas propõem uma outra dimensão narrativa, através da seleção dos eventos, da montagem mais ou menos livre dos documentos, da modificação na disposição do tempo narrativo, da inserção de outras escrituras, outras vozes, outros textos e, ainda, através da transformação do escritor ou artista em personagem.

Boca do inferno, de Ana Miranda, foi o primeiro de uma série de romances históricos[2], mais especificamente metabiográficos, que, nos anos seguintes, agitaram o mercado editorial brasileiro. O

---

um jogo intelectual com a linguagem e com a memória intelectual e artística, e explora a falta de correspondência exata entre linguagem e realidade. É como se a linguagem não dissesse da realidade, mas dela própria, num movimento de recriação. Entretanto, como pontua Gustavo Bernardo, a essa definição se pode acrescentar a faculdade de evidenciar sua própria condição ficcional, rompendo com uma convenção explícita, a ilusão, que se estabelece entre autor e leitor (BERNARDO, 2009).

[2] É preciso, entretanto, lembrar que em 1981 surgia na cena literária brasileira *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Nesse período, com a anistia, multiplicavam-se as vozes em favor da redemocratização do País, e logo em seguida apareceu o movimento das "Diretas já". Parece ter sido esse o momento em que a arte brasileira abandonou a vertente literária e sociológica e começou a se alinhar a uma concepção cultural e antropológica, ou seja, a manifestação artística já não estava restrita ao campo das belas letras, das altas artes, posto que a mudança de perspectiva resultava do questionamento constante contido na produção intelectual da época, que afirmava os limites de certas convicções consagradas pela sociologia clássica e marxista. O procedimento metodológico da antropologia produzida nesse período não cedia privilégios a determinados textos em detrimento de outros, e isso alterava uma hierarquia consagrada que conferia prerrogativas especiais e valores fundamentais aos discursos e às artes hegemônicas. A literatura viu-se destituída da sua aura, esvaziada do diferencial que a distinguia dos outros discursos, e passou a ser discutida enquanto fenômeno cultural. Desse modo, os textos documentais, de relato das experiências sofridas nos anos de ditadura, cediam lugar aos romances polifônicos do início da década de 1980 (SANTIAGO, 1998, p. 11).

romance ganhou o Prêmio Jabuti de revelação em 1990 e teve numerosas edições, sendo publicado e traduzido em vários países. O sucesso editorial de Ana Miranda poderia ser entendido também como reflexo de certa necessidade de retorno ao passado, de uma revisão ou reinvenção que fosse capaz de redimir o vazio de um presente controverso. Assim, parece emblemático o fato de a ficção dos anos 1990 ter privilegiado duas tendências, o romance urbano e o romance histórico, enfatizando essas manifestações literárias como resposta a uma crise do momento atual, resultado da descrença nas utopias modernas e da constatação de certa instabilidade pós-moderna. As configurações delineadas em uma época de economia e cultura globalizadas que ainda mais evidenciam a nossa condição periférica e a nossa identidade fragmentada, híbrida, forneceram e fornecem à literatura a sua matéria, e a ficção se lança à tarefa de buscar no passado os estilhaços deixados pelo tempo, com vistas a reinventar o presente (GOMES, 1996, p. 121-130). Com efeito, os tempos atuais trazem a marca da crise e da contradição que desafiam o conhecimento – neste caso, apontamos para o histórico e para o literário – impulsionando-o num movimento de refazer-se, reavaliar-se.

Entender a profusão de romances históricos ou, mais especificamente, de metaficções historiográficas requer a compreensão e a contextualização da atualidade histórica e do que se pode chamar de pós-modernismo, aqui entendido como a forma de produção cultural resultante da dissolução da supremacia burguesa e das suas altas artes, pela ação do capitalismo mais avançado. Essa concepção resulta de uma interpretação histórico-marxista do fenômeno cultural da pós-modernidade, no qual se constatam alterações profundas nas configurações políticas, econômicas e culturais (JAMESON, 1997), e onde se manifestaria uma cultura que se alimenta do passado e pratica uma espécie de historiofagia (MOSER, 1995). Entretanto, o pós-moderno não seria exatamente uma retomada nostálgica do passado, mas a apropriação ou reapropriação crítica das formas de arte e da organização social e política do modernismo. Assim, poderíamos pensar essa escrita ficcional própria da pós-modernidade – a metaficção –, que reúne discussões e aspectos de áreas diversas do conhecimento, como história, teoria e literatura, expondo sua concepção de que texto ficcional e histórico são construções humanas, daí resultando o impulso de reelaboração crítica do passado, trabalho empreendido por essa narrativa histórica contemporânea, a "metaficção historiográfica" (HUTCHEON, 1991).

No século XIX a grande demanda foi a construção do espírito nacional, diante da necessidade de forjar as feições de uma nação recém-fundada, cuja identidade a ser construída e, ao mesmo tempo, espelhada, deveria estar refletida na literatura a ser elaborada por intelectuais imbuídos desse objetivo de explicar e apresentar o Brasil aos brasileiros e ao mundo. Se o século XIX consagrou o romance histórico clássico como instrumento eficaz para moldar os contornos do país, no final do século XX esse romance histórico reapareceu, mas trazendo em seu bojo mudanças radicais, próprias da pós-

-modernidade. Esses novos romances históricos acabaram reescrevendo o paradigma do romance histórico clássico, e é claro que esse tipo de ficção ganhou força e lastro teórico, graças à transformação empreendida pela história enquanto ciência. Assim, a metaficção proporciona o entendimento de que "a ficção é historicamente condicionada e discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucaultiana entre poder e conhecimento — para os leitores e para a própria história como disciplina" (HUTCHEON, 1991, p. 158).

O ano de 1989, quando foi publicado *Boca do Inferno*, foi também um ano particular na história nacional, o início de um recomeço para o Brasil: depois de mais de vinte anos de regime militar, o povo voltava às urnas. É significativo o ressurgimento desse modelo de ficção consagrado pelo romantismo, e ainda mais a sua receptividade pelo público leitor. O novo romance histórico parecia preencher um espaço, uma necessidade de revalorização e, ao mesmo tempo, de revisão de um passado quase mítico, o momento primeiro, início da colonização, numa tentativa de preservação da memória cultural em tempos de pós-modernidade, em tempos que presenciam um acelerado processo de hibridação cultural. Além disso, o momento era de busca de consolidação da democracia nascente, e por isso resultava importante o resgate histórico da nação e seus primórdios, mas sem o propósito de buscar as raízes e mapear uma origem primeira da identidade: o objetivo era apontar os deslocamentos, as falhas, as dissonâncias silenciadas, as fissuras, cujos remendos ocultam as descontinuidades e interligam uma narrativa conduzida por um viés totalizante[3]. O pós-moderno, portanto, se identificaria com práticas mais democratizantes e que buscam um descentramento, da mesma forma que promove o questionamento do *telos* e da origem, e a história é problematizada como reação aos paradigmas da arte e da teoria modernista. O modernismo (especificamente o alto modernismo) sustentava o paradigma do confronto entre as altas artes e a cultura de massa e é desse confronto que surgia a reivindicação da autonomia da arte, que não mais deveria ter como principal referente os problemas sociais, a política e a economia. Entretanto essa relação de separação, um *apartheid* no âmbito das artes, nem sempre foi pacífica e tem se manifestado como uma contradição dentro do próprio modernismo, desde as vanguardas do início do século, espraiando-se ao longo dos anos 1900 e desembocando nas discussões firmadas pelo pós-modernismo, que tem como premissa a recusa dessa divisão.

Pode-se também definir o pós-modernismo como um novo espaço ou momento de discussão das relações entre cultura erudita e cultura de massa, no qual se evidencia a presença do quotidiano e dos problemas sociais na arte. O pós-moderno equivale, portanto, ao panorama onde se desenham

[3] Devem ser lembrados os livros de história de Eduardo Bueno (*Terra à vista*, *A viagem do descobrimento*, *Pau Brasil* e outros), que a partir da década de 1990 foram recordistas de vendas no Brasil, com grande sucesso de público e muitas críticas, principalmente dos historiadores, contrários à "popularização" da história operada por Bueno.

as convulsões próprias do modernismo e as problemáticas geradas pelas novas conformações do capitalismo global, num tempo de altas tecnologias de informação. O bombardeio midiático e a enxurrada de notícias, entretenimentos, modas, produtos e possibilidades de consumo que transitam em todos os cantos do planeta resultam numa sobrecarga, e consequente esgotamento, de modo que tem se tornado cada vez mais premente frear essa temporalidade voraz, e tentar organizar os dados, apreender o passado e costurá-lo com os olhos do presente. Esse impulso tem feito vir à tona uma infinidade de discursos sobre a memória, que se configura como alternativa e como resistência a essa impossibilidade de captação do tempo – diante da velocidade das informações – pela história arquivística. O avanço das discussões sobre a memória talvez sinalize uma crise no modo de estruturação temporal fixado pela modernidade, as concatenações da história dos fatos, os engendramentos da história monumental e suas pretensões de, a partir de uma perspectiva teleológica, delinear o futuro. Diante dessas reflexões, o novo romance histórico de alguma forma preencheria esta lacuna resultante do esgotamento de um certo tipo de discurso histórico, numa era em que a internacionalização e a forte comunicação entre culturas suscitam questões relativas às identidades nacionais, que, fomentando incursões críticas no passado, formulam importantes análises acerca da memória coletiva.

Assim, com o seu romance, Ana Miranda traz à luz esse momento primeiro do confronto cultural que assenta as bases da formação brasileira e americana. A ideia do barroco apresenta-se como ponto de interseção do qual se origina o moderno, e a América é esse local de confluência de estéticas, mitos, línguas, tradições, a síntese de mundos diversos, e o espaço da contraconquista (LIMA, 1988), noção com a qual Lezama Lima define o barroco americano, e que revela um conteúdo político na reavaliação dessas manifestações culturais. A resposta à Contra-Reforma é a assimilação cultural nos moldes americanos; da mesma forma, no âmbito das experimentações estéticas da alta modernidade, ensaiadas por alguns escritores latino-americanos, essa relação com o barroco demonstrou-se profícua, resultando em novas possibilidades artísticas a partir da reciclagem de temas, estilo e métodos barrocos, surgindo dessa inovação uma expressão *neobarroca*.

A formulação do neobarroco resulta do posicionamento crítico de poetas e ensaístas latino-americanos que procuravam se reapropriar do passado, pondo-o em diálogo com o presente, com o fito de promover, no âmbito da cultura, uma avaliação das contradições da modernidade na América Latina. Essa reapropriação está consumada na obra de poetas, romancistas e ensaístas como Severo Sarduy, Augusto Roas Bastos, Haroldo de Campos, Octavio Paz, iniciando-se com as reflexões de José Lezama Lima e Alejo Carpentier, nos anos 1950 e 60, e atingindo o seu auge com os romances do *boom* daquela última década, que recuperam as origens barrocas em sua linguagem narrativa.

Dentro dessa perspectiva, Irlemar Chiampi define esse momento como proposta moderna que "recicla ideologicamente o barroco como um fator de identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação" (CHIAMPI, 1998, p. 12). Ademais, essa relação se constitui a partir da oposição entre o conceito histórico de barroco – entendido como estética e discurso vinculados aos ditames da Contra-Reforma, portanto numa ideologia monárquica e aristocrática e, de consequência, antimoderna – e o seu entendimento enquanto oposição ao espírito apolíneo, sendo percebido como forma que renasce sempre para contestar a razão clássica. Tal contradição deixa entrever uma resistência na assimilação por parte da mentalidade latino-americana da noção teleológica de história, mas, por outro lado, os esquemas essencialistas, excludentes, não deixaram de ser absorvidos. Nesse ponto de interseção, desenvolveu-se a cultura latino-americana, numa dinâmica de contradição e de interlocução com o passado, de onde surgem os restos da civilização que dialogam com o presente, que por sua vez se reapropria do passado colonial ibérico, assimilado já pela americanidade. O barroco, ponto de articulação de signos e temporalidades, fundado sobre o eixo da contradição, pleno de tensões que procuram se conciliar – carne e espírito; vida mundana e vida espiritual; razão e sentido – empresta a sua imagem a uma cultura que não pôde aderir integralmente ao projeto iluminista e, nesse sentido, se insere nas demandas contemporâneas de questionamento das grandes narrativas. O neobarroco, assim concebido, oferece-se, no âmbito da América Latina, como instrumento crítico da Ilustração eurocêntrica, afinando-se com as propostas mais recentes da nova ordem cultural.

Tributárias desse movimento de reapropriação do barroco na literatura dos anos de 1950 e 60, as narrativas das décadas de 1970-1990 divergem das anteriormente mencionadas, entretanto, no tocante à força do papel revisionista da modernidade e dos seus pressupostos ideológicos. Seu *modus operandi* se consubstancia na realização de um trabalho arqueológico que recupera o que o barroco tem de arcaico, para expressar a situação periférica da América Latina em relação ao Ocidente. Assim, o neobarroco é moderno e contramoderno, posição que o afirma enquanto pós-moderno, e oferece-se como alternativa crítica para repensar a história, tomando-se como base as problemáticas do presente.

No âmbito da história literária, o instrumental teórico e a abertura crítica que a visada neobarroca proporciona para revisão do cânone moderno levam a crítica ao exame dos intervalos não preenchidos até então pela crítica literária nacional, abrindo novas perspectivas de compreensão de uma determinada expressão literária, como faz, por exemplo, Haroldo de Campos (CAMPOS, 1989), ao abordar o paradigma metafísico determinante na sistematização da literatura brasileira e sua constituição enquanto representação do espírito nacional. As imposições historicistas de cunho moderno, estabelecidas pelo romantismo, ceifaram o barroco da historiografia literária brasileira (especificamente

na obra de Antônio Candido) e, consequentemente, impediram a sua percepção enquanto momento fundamental na construção inicial, momento que inclui a experimentação: a diferença, como se viu em ensaio anterior do mesmo Haroldo, realiza-se, por exemplo, através da forma em que a obra de Gregório de Matos se insere numa genealogia alternativa da literatura brasileira, uma história sincrônica das vanguardas que desemboca finalmente nos próprios Noigandres (CAMPOS, 1977, p. 206-212).

Observe-se a sincronia da ficção de Ana Miranda, especificamente *Boca do inferno*, com a discussão dessas questões relativas à identidade e à constituição do cânone literário nacional, bem como das inúmeras controvérsias relativas ao plágio e à autoria que pairam sobre Gregório de Matos, primeiro dos seus personagens literários metabiografados. Inicialmente evidencia-se que o caráter fragmentário e mesmo disperso da obra do poeta do século XVII – cuja produção apógrafa sempre suscitou dúvidas quanto à autoria dos poemas legados pela tradição oral, depois reunidos em códices manuscritos – resulta numa tendência da crítica a avaliar a sua poesia muito mais como expressão de uma época, como uma espécie de documento histórico, do que como uma obra individual e regular. Aliás, no conjunto poético atribuído a Gregório de Matos com certeza figuram outros autores (GOMES, 1985). Alguns críticos, sobre os escritos da época, chegam a afirmar que "criou-se na Bahia o hábito de redigir poemas, em geral satíricos, em nome do escritor (uma espécie de heterônimo *avant la lettre*, pode dizer-se)" (MACHADO, 1993, p. 11), acrescentando que nem mesmo a sua alcunha de *Boca do inferno* foi original, pois se referiu primeiramente a Traiano Boccalini, escritor italiano que viveu entre 1556 e 1613 e escreveu *Ragguagli di Parnaso*, uma sátira política de costume e análise polêmica da literatura.

A dificuldade reside na confusão autoral própria de uma época em que era proibida a impressão no Brasil, razão pela qual, os poetas, com raras exceções (Botelho de Oliveira, por exemplo), deixavam suas obras manuscritas, e a publicação, normalmente póstuma, causava inúmeros equívocos e imprecisões. Assim é que, diante das dificuldades de identificação de autoria, o satírico baiano tem sido considerado um "poeta coletivo", e pela mesma razão alguns críticos têm falado em "questão gregoriana", com evidente referência à questão homérica, através da qual justamente descobriu-se a pluralidade de identidades daquele que já foi considerado um único poeta, Homero. A ideia da criação coletiva está presente, ainda que de modo não muito incisivo, muito mais como homenagem ao poeta barroco do que como reflexão teórica, já em Araripe Júnior, quando o crítico afirmava que a poesia brasileira do século XVII é a de Gregório de Matos (ARARIPE, 1910) . Na sua edição da obra atribuída a Gregório, realizada em 1968, James Amado deu à frase significado mais abrangente, incluindo-a como justificativa da publicação que qualificou como "novo códice apógrafo da poesia da época chamada Gregório de Matos" (MATOS, 1990, p. 18). Tal afirmação encontrou respaldo efusivo por parte de Augusto de Campos, que priorizou a importância do legado da época muito mais do que a identificação e a certeza da origem autoral.

Assim, inúmeros críticos se manifestam favoravelmente a esse entendimento da obra gregoriana como realizada coletivamente. Entretanto, se a dispersão da obra torna a autoria matéria ambígua, não pairam dúvidas quanto à existência do satírico dos anos 1600: pesquisas documentais e os próprios manuscritos fornecem dados biográficos e fazem referência a Gregório de Matos como poeta de destaque na cidade de Salvador (PERES, 1983). Além disso, estudiosos encontram indicadores de certa homogeneidade textual, formas e usos da linguagem – mesmo a despeito de um certo padrão e uso corrente no manejo das formas poéticas, típicas do barroco – no conjunto da obra que lhe é atribuída, de forma a conferir força a uma possível unidade autoral. De qualquer modo, é de se admitir que o caso Gregório de Matos é uma verdadeira encruzilhada na literatura brasileira, local de choque e confluência, um impasse que se funda e se consuma nos conflitos ainda não resolvidos pela crítica, entre o biográfico e o autoral, este agravado pelas acusações de plágio[4], sobretudo das obras de Góngora e Quevedo, destaque da poesia barroca ao tempo do *Boca do inferno* (GOMES, 1985, p. 14-15). É impossível não reconhecer que a figura ou o espectro de Gregório de Matos se configura como um problema, um ponto nevrálgico da identidade e da literatura brasileira, incidindo sempre na base da origem, esse tema nebuloso, e incessantemente requisitado pelas investigações meta-históricas (a favor das construções teleológicas).

O romance inicial de Ana Miranda parece trazer à tona todas essas questões que são abordadas dentro da estrutura do barroco e, de modo comparativo e revisionista, na esfera da contemporaneidade. Nesse sentido, a partir de uma leitura que se apoia numa noção neobarroca como uma revisão do barroco histórico, parece pertinente observar que a romancista recupera, no plano geral, problemáticas do barroco brasileiro, como a circularidade dos textos, a coletivização da criação literária e, no plano individual, retorna a essas problemáticas da obra de Gregório de Matos, confrontando-as na sua própria escrita. O romance configura-se como objeto fragmentário, polifônico, simbolizando o nó que ata as pontas dos fios das histórias, a teia labiríntica, sem respostas peremptórias. A escrita da autora vai se afirmando, também nos romances consecutivos, mais e mais como questionamento do passado, refletindo sobre a constituição do cânone literário e nele investindo, a partir de uma poética da reciclagem, começando com o barroco histórico, e depois ampliando para outros momentos da historiografia literária – o romantismo de Gonçalves Dias, o simbolismo de Augusto dos Anjos e o modernismo de Clarice Lispector, empenhando-se em revisitar os fragmentos mais relevantes do passado e em traçar a história e a tradição literária e cultural brasileira.

O modo de investigação da história proposto pelos romances arrolados sob a rubrica de metaficção historiográfica aproxima-se então da ideia benjaminiana de história a contrapelo (BENJAMIN, 1994,

[4] Questão importante nos estudos realizados até a década de 60 do século XX; para a crítica mais recente, a questão se relativiza.

p. 22), o método sugerido como oposto ao da empatia, que é o da história identificada com a versão dos vencedores que deixam o seu legado: os destroços do tempo, os restos das lutas, afinal erigidos como monumentos da cultura. É sobre esses monumentos que o historiador se lança para interpelar o passado, e o faz partindo do pressuposto da violência no processo de transmissão da cultura: daí porque dela se esquiva, e se volta contra a versão oficial da história, indo buscar nos arquivos e nas fontes esquecidas a matéria de sua narrativa. Com efeito, Ana Miranda declarou, em reportagem ao *Jornal do Brasil*, que seu objetivo é escrever sobre temas brasileiros, sentindo-se, com isso, parte de um processo de busca da identidade nacional (GOMES, 1996). Desse modo, a escolha da ambientação do seu primeiro romance, a Bahia do século XVII, suas contendas políticas, “vícios e enganos” (MATOS, 1990, p. 366), parece ser a tarefa inicial de alguém que se propõe a um trabalho de investigação das cenas primeiras, porém sem a pretensão de buscar a origem, a essência ou a verdade dos fatos, mas para problematizar as ideias fossilizadas, destruir as estruturas lineares, sacudindo o edifício da história.

O romance *Boca do Inferno* recria o que foi a Salvador colonial e barroca, reduto de muitas riquezas e enormes corrupções. A narrativa conduz o leitor por ruas e becos, palácios e igrejas do Século XVII. Desenham-se, ao longo das páginas do romance, os costumes, a violência e as intrigas políticas que faziam parte do quotidiano da primeira capital do Brasil. O enredo tem seu início com o assassinato do alcaide-mor, Francisco de Teles de Menezes, e as consequências políticas do delito: a invasão do colégio dos jesuítas, a prisão, decretada pelo Governador, do Secretário do Estado, Bernardo Vieira Ravasco e a fuga de Gonçalo Ravasco – respectivamente irmão e sobrinho do Padre Antônio Vieira, também acusado pelo governador de envolvimento no crime. O personagem principal da trama é o poeta Gregório de Matos, figura polêmica da literatura brasileira, cuja biografia, pelo caráter nebuloso, repleto de contradições e lacunas, teve sempre uma configuração metaficcional, metabiográfica, situação textual que não é desconhecida por Ana Miranda e que a autora procura evidenciar no romance. É certo que tantas controvérsias e os diversos enigmas na biografia do poeta baiano atiçam a imaginação dos estudiosos, proporcionando demandas para a incursão na vida privada do poeta, importante na construção de *Boca do inferno*, e na sua vida literária, de onde a autora extrai fragmentos com os quais vai modelando o seu protagonista. Ela recria o poeta maldito a partir da análise da matéria textual que lhe é atribuída, ou por meio de especulações fantasiosas sobre sua vida, apoiadas em versos, biografias e trabalhos de crítica literária.

Tal como acontece em *Boca do inferno*, controvérsias e enigmas biográficos dão a tônica à incursão que a romancista empreende na vida e na obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914). Em *A última quimera* (1995), Ana Miranda, a partir da perspectiva ficcional de um amigo do poeta, conta a sua trajetória, desde a infância no Engenho Pau d’Arco, sua juventude, o casamento, suas

peregrinações no Rio de Janeiro, para onde se mudou, em 1910, em busca de melhores condições de trabalho e de projeção no cenário da literatura nacional. É nesse contexto que a autora, forjando a voz de um suposto amigo de Augusto dos Anjos, narra as suas desventuras em busca de uma colocação como funcionário público. Trata-se de uma ficção, conforme se constata no subtítulo presente na capa dessa e de outras obras da autora – Romance – como uma advertência ao leitor. O trabalho da autora se insere também como um resgate da obra de Augusto dos Anjos, que é transcrita em meio aos fatos históricos da época e à voz do narrador, para dar substância à personalidade do poeta e ao seu tempo. O romance, para tanto, realiza uma arqueologia crítica, trazendo ao texto biografias e diversos estudos literários.

A ficção *Clarice* foi inicialmente editada em parceria entre a editora Relume Dumará e a Prefeitura do Rio de Janeiro, pela Fundação Rio, em 1996, para a série Perfis do Rio, sob o título de *Clarice Lispector: o tesouro de minha cidade*, e sucessivamente reeditada pela Companhia das Letras, em 1998, com o título *Clarice*, debaixo do qual se lê, em subtítulo, "ficção". No texto, a romancista recorta um momento da vida de Clarice Lispector e recria a escrita da autora, mimetizando seu ritmo, seu fluxo de pensamento, num texto que subverte os limites entre a biografia e a produção literária, adotando uma postura menos invasiva, detendo-se mais no universo ficcional, criando personagens e enredos. A Clarice de Ana Miranda tem aparência bem mais próxima das estratégias literárias – pois a narrativa se desenvolve em torno de uma atmosfera clariciana, muito interligada à sua imagem enquanto personalidade da literatura – e, não fosse pelo título, o mais direto dentre as metabiografias que escreveu, poderia ser também a história ou um fragmento de uma pessoa qualquer, como sugere a ausência de menção ao seu sobrenome ao longo da narrativa. Como já referido, a palavra "ficção", colocada no subtítulo, como espécie de advertência, alerta para o fato de se tratar de invenção e de que a personagem principal, bem como os fatos narrados, são elementos ficcionais cuidadosamente modelados pela vida e pela obra de Clarice Lispector, e expostos com muita discrição. A autora apropria-se de dados biográficos, de recortes de jornais, do acervo crítico disponível e, principalmente, da expressão da escritora modernista, transformando-os em matéria-prima para forjar a "sua Clarice", no intuito de, ao deslocá-la do nível histórico, e inseri-la no nível ficcional, discutir a ficção clariciana e a própria literatura enquanto discurso.

Dias e Dias é o quarto romance metabiográfico de Ana Miranda, e reescreve a trajetória de Gonçalves Dias. A linguagem do livro procura, privilegiando captar a expressão romântica do poeta, moldar uma enunciação capaz de se aproximar de uma representação e de um modo de sentir profundamente vinculado ao ideário romântico. Publicada em 2002, a obra foi a vencedora do Prêmio Jabuti de 2003, na categoria *romance*. O cerne da narrativa é a espera de Feliciana, que conta, como num diário, a sua

experiência amorosa iniciada por um par de versos que Gonçalves Dias lhe teria escrito no papel de embrulho de feijão, na mercearia de propriedade do pai do poeta, onde ele trabalhava, ainda menino, na cidade de Caxias, Maranhão, na primeira metade do século XIX. Além da revisitação de fatos históricos como a Revolta da Balaiada, a guerra da independência no Maranhão e a formação cultural do Brasil após a separação de Portugal, com ênfase para o papel intelectual exercido por Gonçalves Dias, a autora cria uma arqueologia do quotidiano, uma abordagem da história da vida familiar e doméstica do sertão maranhense, no século XIX, e faz de *Dias e Dias* um espaço onde se expõem questões da escrita feminina. O leitor pode identificar no romance uma interlocução bivocal: falam duas mulheres, uma no século XIX e outra no século XXI.

O retrato do rei, *Desmundo*, *Amrik* e *Yuxin*, se não trazem personagens escritores, persistem ainda na temática histórica. *O retrato do rei* recorta o século XVIII, o Rio de Janeiro e as Minas Gerais do ciclo do ouro, narra a guerra dos emboabas e a aventura da conquista do interior do Brasil, misturando a estes acontecimentos um drama amoroso vivido por uma jovem portuguesa e um paulista bandeirante. Em *Desmundo*, Ana Miranda descreve o Brasil do século XVI, reelaborando a história das órfãs mandadas para se casarem com os colonos. O drama dessas jovens é contado a partir da perspectiva de Oribela, que nos relata o mundo cruel e violento que testemunha os conflitos entre povos e culturas diferentes. *Amrik* se passa no final do século XIX e tem como pano de fundo a chegada de imigrantes libaneses a São Paulo. A romancista forja uma voz de mulher, a de Amina e, partindo de um fato histórico, expõe os dramas íntimos da protagonista, sonhos e desventuras, recriando, através de uma linguagem calcada na tradição literária e cultural árabe, o panorama de uma época e de um povo. No seu último livro, *Yuxin*, Ana Miranda recorre mais uma vez à perspectiva feminina para narrar uma história que se passa nas matas do Acre. O ano é 1919 e a narrativa delineia o drama natureza *versus* cultura, através do olhar da personagem principal, cujo nome dá o título ao romance. A dimensão literária se consubstancia numa ousada criação de uma linguagem da índia, da floresta e dos seres que a habitam, transmitindo ao leitor a delicadeza interior da personagem que dá vida e reverbera os sons desse universo ao seu redor.

Esta breve descrição de enredos, épocas e lugares da memória brasileira revisitados pelos romances de Ana Miranda demonstra a realização de um projeto literário que procura mapear a história do Brasil, a sua tradição literária, o cânone, resgatando períodos, eventos e personalidades marcantes da vida nacional. Estão contemplados nesse percurso os séculos XVI, XVII, XVIII, XIX e XX, bem como a vida e a obra de grandes vultos da literatura brasileira. Em tempos de grandes incertezas, pensar o presente, e mesmo o futuro, conduz ao passado. O emaranhado de linhas e discursos, as muitas alternativas ou a falta delas, impõem um ajuste de contas, um passar a limpo, daí o retorno ou o prosseguir necessários, guiados pelo fio da história ou das muitas histórias. O projeto literário de Ana Miranda

lança sobre a cultura brasileira a proposta de clarear os intervalos do tempo, puxando os fios labirínticos que comunicam o passado ao presente como proposta e ponto de partida para o futuro.

Parece evidente que, ao narrar a vida de uma personalidade literária, ou um acontecimento da história nacional, Ana Miranda invade vivências, textos diversos que tentaram interpretar os fatos e as vidas. A romancista invade o passado nebuloso das histórias miúdas e a história dos grandes eventos, canibalizando acervos críticos e biográficos, numa poética de reciclagem.

Assim, o trabalho de Ana Miranda com os textos do passado, com as personalidades do passado, com os autores consagrados da literatura brasileira se inscreve nessa prática artística, a da reciclagem cultural. Nesse sentido, tudo serve de matéria-prima para essa monstruosa máquina de [re]escrever que traga os restos de cultura, os fragmentos da história e das vidas, processando no presente as ideias do passado. É fato que na sua literatura se percebe uma atitude de dissecar o tecido da história, de esmiuçar os acontecimentos, as lutas populares, um movimento que busca conhecer o passado, apresentando-o aos leitores. É fato que, em alguma medida, o esforço de Ana Miranda retoma a empresa de tantos intelectuais do século XIX que, com suas penas, buscaram construir uma ideia de nação e explicar o país aos brasileiros e ao mundo.

A poética de Ana Miranda reescreve a história e a cultura do Brasil, mapeia no tempo a época colonial e nela as presenças barrocas de Antonio Vieira e Gregório de Matos, personagens do romance *Boca do Inferno*; o momento da Independência Nacional, descrevendo um percurso que vai das lutas travadas no Maranhão à consolidação da monarquia, e à formação da identidade nacional, onde insere o trabalho intelectual de Gonçalves Dias, protagonista de *Dias e Dias*; em *A Última Quimera*, a autora, ao narrar a vida do poeta Augusto dos Anjos, reconstitui as contendas políticas, a organização do estado nacional, não deixando de registrar a conformação de um pensamento marcado pelo desencanto, pincelado pelas tintas do poeta paraibano, de uma geração de intelectuais que se tinham empenhado nas lutas políticas pela República; com *Clarice*, Ana Miranda recupera, num momento que seria próximo ao contemporâneo, a dicção literária de Clarice Lispector, cuja produção se vincula às expressões do alto modernismo. A romancista recompõe, assim, as obras e as vidas dessas figuras ilustres e representativas do cânone literário nacional, e realiza um empreendimento que, de certo modo, a despeito da sua forma de lidar com as informações históricas e dos seus processos criativos calcados na citação, na colagem, na apropriação dos textos do passado e do presente, guarda alguma proximidade com os métodos historicistas de construção canônica tipicamente moderna. Nisso se percebe o ponto de contradição que afirma o seu trabalho enquanto proposta pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 19-21), e faz dela própria uma quimera – metade moderna, metade pós-moderna – na encruzilhada social e cultural deste país.

Referências bibliográficas

ARARIPE Júnior, T.A. *Gregório de Mattos*. Rio; Paris: Garnier, 1910.

AVELAR. Mário. "Metaficção". *In*: CEIA, Carlos (org). *E-dicionários de termos literários*. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em: 2 jul. 2009.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". *In*: *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO. Gustavo. "Da metaficção como agonia da identidade". *Confraria: arte e literatura*. Publicação eletrônica da Editora Confraria do Vento, nº 25, mar.-abr. 2009.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. Modernidade quae será tamen. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 12, nº 13. 2005, p. 201-215.

CAMPOS, Haroldo de. O *sequestro do barroco na* Formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

______. "Poética sincrônica". *In*: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 206-212.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

CONFERÊNCIA NACIONAL DE EDUCAÇÃO (CONAE). *História de Brasília*. 2010. Disponível em: <http://conae.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id= 330:historia-de-brasilia&catid=99:informacoes-sobre-brasilia>. Acesso em: 17 jul. 2012.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. "O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo – Duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 3. 1996, p. 121-130.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IOVINELLI. Alessandro. *L'autore e Il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. Milano: Rubbettino editore, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Trad. de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, Lino. "Ainda a lira maldizente". *A Tarde*, 28 ago. 1993. p.11.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. v. 1. Edição James Amado; Preparação e notas de Emanuel Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MORAVIA, Alberto. *Corriere della Sera*, 05 set. 1960.

MOSER, Walter. "Le recyclage culturel". *In*: MOSER, W. *et al*. (org.). *Recyclages*: *économies del'appropriation culturelle*. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996.

______. "O estudo do não-contemporâneo: historiofagia ou historiografia". Trad. de Vívian Morello, Alena Ciulla. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*. Porto Alegre, v. 1, nº 2, 1995. (Série Traduções).

PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Mattos e Guerra, uma re-visão biográfica*. Salvador: Macunaíma, 1983.

SANTIAGO, Silviano. "Democratização no Brasil". *In*: ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ALMEIDA, Tereza Virgínia de (org). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; ABRALIC, 1998.

Recebido em 22 de setembro de 2011
Aprovado em 13 de outubro de 2011